

## **Silvia Bordini: "Paolo Gioli e le intermittenze della storia", 1996**

"MANOMETTERE E IMMAGINARE". Fare arte implica sempre, in misura più o meno consapevole, un'attenzione creativa per le tecniche con cui si realizzano forme e immagini; tanto che da parte di alcuni artisti si manifesta programmaticamente l'attitudine a inventare i propri strumenti, a integrarli profondamente alla prassi e all'opera, per procedere con una intensità tutta particolare sul doppio binario della costruzione dei mezzi e della costruzione delle immagini.

Paolo Gioli è uno di questi; e segue un percorso personale, perché, come ama ripetere, è un fotografo che non possiede una macchina fotografica. "Io sono sempre in attesa di comprarmi una macchina fotografica, di usarla sistematicamente. Adoro le macchine fotografiche, mi piace vederle, conoscerle a fondo: i meccanismi, le dotazioni". La sua casa-studio a Lendinara, sulle rive dell'Adige, è piena di strumenti e di oggetti disparati pronti a trasformarsi in dispositivi ottici per la produzione e riproduzione di immagini: involucri di apparecchi, fotocamere fatte con scatole di ogni dimensione, macchine fotografiche antiche, telai per serigrafia, carte e pellicole, bacinelle, matite, e anche calchi, conchiglie, foglie, fotocopie. Frammenti del mondo quotidiano, della natura, o della storia dell'arte, disposti ordinatamente come reperti di una metodologia della tecnica fotografica che egli riattiva a suo modo, facendone i punti di partenza per un'avventura personale e affascinante nelle immagini e nella genesi delle immagini.

Oggetti e meccanismi vengono smontati e modificati in un processo di riduzione che li riconduce alla loro essenza di dispositivi elementari; reinventate, le macchine di Gioli diventano i veicoli di una molteplicità di esperienze solo apparentemente asistematiche. Sono rivolte a sondare controllate imprevedibilità, a captare attraverso un funzionamento azzerrante ciò che egli definisce "aspetti primitivi del sapere". Osservando le opere di Gioli, sentendolo parlare con appassionata partecipazione delle sue esperienze, girando per il suo studio-Wunderkammer, si comprende che in lui c'è un rapporto onnivoro, ossessivo con lo strumento, prima ancora che con l'immagine; la sua è un'indagine sul linguaggio, identificato sia con le specifiche qualità del prodotto sia con il processo stesso di formazione delle immagini, raccolte "attraverso un'infiltrazione di luce", nella tensione verso una irraggiungibile dimensione originaria della tecnologia.

Non si tratta di una volontà di negazione della tecnica ma piuttosto della sua esplorazione, fisica ancor più che speculativa, affidata ad un istinto, insieme manuale e razionale, che attualizza la sfida delle integrazioni e

dalla storia della fotografia.

Della tecnologia Gioli rifiuta l'accettazione passiva e il consumo omologante, l'adesione a norme prestabilite che sente come condizionamento a scelte obbligate, limitazione all'immaginazione. Ma proprio per questo la sua indagine si pone all'interno della tecnica, per impadronirsene e superarla in una sintesi nuova; che si articola da un lato nel procedere riattraversandone la specificità, dall'altro nel saper provocare e controllare l'imprevedibile, nell'utilizzare l'errore e provocare il disturbo, elaborare il caso che genera la scoperta. Questo riesame ha dunque i connotati di una ricerca più profonda sulle relazioni possibili tra arte e tecnica, al di là del potenziamento e dell'irrigidimento portati contraddittoriamente dalla macchina; si sviluppa come metodo conoscitivo per porre problemi, inventare possibilità o rivelare ostacoli che diventano stimoli all'invenzione creativa. E' un modo diverso di vedere e di fare fotografie, che lascia in evidenza e insieme nega le tracce della loro codificazione tecnologica. Nella prassi di Gioli le manipolazioni dello strumento e della pratica fotografica tendono a cambiarne il significato culturale, la concezione stessa della rappresentazione, volgendo ad una fotografia in cui l'immagine non trova corrispondenza in un oggetto ma in una dimensione di controllata e voluta metamorfosi.

Da questo atteggiamento mentale (che è anche esistenziale) Gioli trae le sue immagini, intreccia procedimenti, temi e motivi, in una continuità fatta di variazioni ininterrotte di spunti operativi e di soluzioni, in cui i pochi soggetti ricorrenti sono un pretesto per dare vita ad un mondo di forme che direttamente emerge dal "manomettere e immaginare". E' un tragitto senza soluzioni di continuità ma fitto di balzi e ritorni; Gioli stesso parla della propria "tendenza a fare commistioni di tecniche creative con tecniche della storia della creatività (...) Credo - egli dice - di essere arrivato a un tale autoavviluppamento di ricerche che non so più bene quali di esse vengano via via a provocare spostamenti".

Vi è tuttavia un sistema di fili conduttori che si intrecciano, facendo di volta in volta apparire e sparire le connessioni; la curiosità profonda per i meccanismi primari della formazione delle immagini (la camera oscura e la chimica), l'invenzione di procedimenti, la sensibilità per la manipolazione, si innestano sul particolare rapporto che Gioli intesse con la storia. L'andare all'indietro nei meccanismi di base della fotografia corrisponde nelle sue opere ad un parallelo risalire ai modelli della storia e protostoria dell'immagine fotografica, da cui attinge una parte significativa, centrale direi, del suo metodo e della sua produzione. Ma con un atteggiamento ambivalente: se riattiva i primordi della camera oscura e del foro stenopeico, Gioli è anche aggiornato sulle tecnologie contemporanee, utilizza i materiali Polaroid e Cibachrome, adotta i procedimenti più diversi in fase di esposizione e di sviluppo, sfruttando sapientemente

contatti da rotocalchi, serigrafie dirette.

Se ripropone come incunaboli le fotografie di Bayard, Cameron, Niépce, Marey, Eakins, Poitevin, tuttavia le filtra e le ricomponde - le interpreta - avendo pienamente assimilato la lezione delle avanguardie storiche.

Gioli guarda alla storia ma negandone - come per la tecnologia - il senso strutturale e cronologico; alla logica della concatenazione di avvenimenti contrappone la pluralità discontinua dell'accumulazione.

Rivendica il ruolo eclettico della sperimentazione e i diritti dell'ambiguità e della soggettività della memoria che incessantemente ricostruisce e reinventa il passato; fino ad una sorta di identificazione con il procedimento messo in atto e con il frammento di storia prescelto. Gioli non crede nella trasgressione ma nella elaborazione; il suo è un primitivismo tecnologico (se così si può definire) esente però da stilizzazioni e semplificazioni arcaicizzanti. Che anzi le immagini che ne derivano si caratterizzano per la densità compositiva e metaforica, lo spessore visivo complesso e stratificato, con esiti di grande raffinatezza. Difatti il riferimento agli antichi fotografi non si basa sull'intenzione del rifacimento, ma dell'omaggio "per il grande amore che ho per le loro immagini" come egli afferma; intendendo non riesumare operativamente i loro procedimenti e neppure limitarsi alla citazione, ma distillare, emotivamente l'essenzialità mitizzata delle loro immagini per riproporla nel contesto di costruzioni formali e iconografie in cui si ribaltano - secondo una selezione personale e intuitiva, di volta in volta ritrovando o dimenticando - i montaggi, le accumulazioni, le contaminazioni, le ricerche formali sperimentate ad esempio da Man Ray, da Moholy Nagy, da El Lissitzky, o da Veronesi e da Rauschenberg.

Un sapore postmoderno pervade il suo tacito rinnegare lo spirito vitalistico delle avanguardie per esplicitare invece l'aura dei modelli di riferimento dell'Ottocento; infatti le sperimentazioni delle avanguardie non sono mai citate direttamente, ma il loro sistema linguistico agisce come una dimensione costitutiva nelle opere di Gioli. Perché il suo modo di inventare strumenti e immagini non riecheggia direttamente i miti macchinisti, non ha il carattere scardinante e ironico-grottesco del Dada (che tuttavia viene citato in qualche titolo), e neppure quello impegnato del Costruttivismo; ma ne continua piuttosto la sostanza di ricerca, in un contesto originale e composito, conservandone elementi e frammenti disarticolati, cambiandone il senso nel connubio con l'archeologia della foto. L'intera opera di Gioli si può leggere come una ricerca che ripercorre le strade dell'invenzione della fotografia continuandole anche là dove gli apparenti errori avevano dissuaso i precursori; forse la ricerca delle origini, sia delle peculiarità dello strumento, sia dell'immagine, sia dei valori primari dell'arte.

E' per questo che in tale percorso torna sempre ad essere centrale la

fattore iniziale ed elementare della creazione di forme e reso così unico e prezioso, riportato alla specularità di uno strumento individuale, flessibile, personalissimo; un processo che riconduce anche all'unicità dell'opera, come negli incunaboli della fotografia. Allentando, perdendo e rinnovando il rapporto macchina fotografica-realtà.

L'OCCHIO INNOCENTE. Gioli nasce come pittore; dalla provincia di Rovigo emigra a Venezia, dove studia all'Accademia libera del nudo con Santomaso, disegna, dipinge, lavora con la serigrafia, segue gli eventi artistici che convogliano nella città una cultura internazionale, come nel caso della deflagrante Biennale del '64. Nel '67 va a New York, dove passa un anno, poverissimo, girando ininterrottamente tra musei, gallerie, sale cinematografiche underground, senza mai veramente inserirsi ma assorbendo e introiettando le pulsioni effervescenti delle neoavanguardie. Il momento storico e l'ambiente sono particolarmente carichi di stimoli e di sfide. "Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta - sintetizza tra gli altri Lemagny - negli ambienti artistici coesistono due atteggiamenti diametralmente contrari ed egualmente diffusi.

Uno predica l'impegno politico totale, l'altro assorbe l'arte in se stessa, e in una tale autosufficienza da farle perdere ogni corporeità. In quel momento la fotografia viene a trovarsi in una posizione strategica eccezionale perché appare come il grado zero dell'espressione, un mezzo espressivo trasparente.

Bisogna qui distinguere fra gli artisti che fanno uso della fotografia per interrogarsi sull'arte in genere e quelli che concentrano la loro ricerca sulla natura della fotografia in particolare". Gioli si trova a oscillare a meditare tra questi due poli, vivendoli come dialettica tra pittura e fotografia; comincia a lavorare con la fotografia e il film, abbandonando per sempre, con sofferenza, la pittura. Ma l'imprinting del dipingere rimane nelle fotografie-non fotografie di Gioli, segretamente, in modo indelebile.

Una sua opera del 1968, un grande pastello, ha un soggetto emblematico, La grande lente : un obiettivo gigantesco, iridato e netto, un occhio meccanico e surreale spalancato a risucchiare lo sguardo, tra pop e iperrealismo; un omaggio e insieme un addio alla pittura, nella metafora della flagrante presenza del dispositivo ottico. Ma quasi paradossalmente l'opera può essere letta anche come un addio alla lente, all'ottica.

Subito infatti Gioli inizia a smontare le macchine, le immagini, la storia. Ripercorre all'indietro e dall'interno le caratteristiche del dispositivo e dello specifico fotografico fino agli elementi primari - la luce, l'occhio, il positivo diretto. Si spinge ad eliminare le lenti, gli obiettivi, il negativo, i supporti tradizionali; rievoca e reinventa i rudimenti del fotografare, riscopre la magia ineffabile della luce come materia, recupera i supporti della carta da disegno, della seta, e tutto questo lo fonde con sofisticate tecnologie contemporanee. Svuotata la macchina fotografica, Gioli la riduce ad una

stenopeico: apre un piccolo spiraglio, senza lenti, in un involucro chiuso sul cui fondo pone una pellicola sensibile, in modo che solo la distanza tra il foro e la pellicola determini le varianti in scala e prospettiva. E presto si disfa della macchina e la sostituisce con oggetti qualsiasi purché provvisti di un minuscolo forellino, bottoni, aghi, panini, mani, anelli, grattugie, flauti, crackers; e anche, densi di particolari suggestioni metaforiche, frammenti di natura, foglie bucherellate dai parassiti, conchiglie, gusci di noce, nidi di vespe. Il foro stenopeico per Gioli "è un modo di raccogliere immagini nel modo più puro. Che poi è più complicato, e davvero maledetto, poiché ti viene tolto addirittura quello di cui tutti si sono preoccupati nel mondo delle macchine fotografiche, e cioè i mirini (...) Con il foro stenopeico questo è cancellato: è negata la tragguardazione, l'inquadratura. Viene tolto il mettere a fuoco, il destra-e-sinistra e l'alto-e-il basso. Qui è solo una misurazione mentale, dove metti in gioco tutto il tuo bagaglio di conoscenze anche sulle misure, dall'infinitamente distante all'infinitamente ravvicinato (...) Con il foro stenopeico uno può esprimersi comunque, al di fuori di qualsiasi limitazione (...) Arrivi cioè dove l'occhio non arriva, ma senza ottica (...) capisci ancora di più come sarebbe la realtà senza la complessità di occhio e cervello. Nel foro stenopeico vedi come sarebbe la vita, e la visione, senza il bilanciamento del cervello".

La macchina diventa così un occhio cieco che vede solo attraverso un piccolo foro, che ruba le immagini scavalcando il mezzo tecnologico sofisticato e divorante, attingendo ad una percezione diversa frammista di intuito ed esperienza. O forse il foro stenopeico è, o vorrebbe essere, un occhio innocente di ruskiniana memoria, metafora di una liberazione della visione e della rappresentazione da schemi, categorie, tecniche: guardare il mondo da un piccolissimo foro significa forse spiare, guardare non visti, captare un'idea di realtà allo stato sorgivo, mediata dalla reinvenzione del dispositivo in una sorta di auratica originarietà. Con questa riduzione al grado zero della macchina Gioli sembra voler affidare ad un meccanismo primordiale la relazione visiva col mondo; si tratta di un processo in cui l'artista quasi esclude il proprio corpo - o quantomeno il rapporto diretto e fisico del vedere (il sistema occhio-cervello) - dal rapporto con la macchina, lasciando che veda da sé, negandola in quanto protesi visiva. Salvo reintrodurre la propria fisicità, indirettamente vedente, come quando utilizza il suo pugno chiuso che da uno spiraglio capta e riproduce l'immagine. E reintroducendo il tema del corpo come soggetto privilegiato, per riappropriarsi con forza di immagini e forme attraverso un processo di costruzione e manipolazione che contraddice l'apparente semplicità del dispositivo iniziale e recupera la fisicità della materia da cui si genera l'immagine.

Quella parte di imprevedibilità e di scoperta casuale affidata all'elementarizzazione della macchina non significa una semplice

una scelta precisa di temi e gesti, che si strutturano in una serie di cartelle e mostre. Tra le prime troviamo le cartelle litografiche, Immagini disturbate da un intenso parassita, del 1974, poi nel '75 Ispezione e tracciamento sul rettangolo e nel '76 Dadathustra. L'anno successivo appaiono le prime monografie di Gilardi e di Dragone che presentano e analizzano le sperimentazioni di Gioii. Intanto iniziano le mostre: Il tempo della ricerca ritrovata ('77); Terra di Land ('78, un omaggio a Land, l'inventore della Polaroid), Antropolaroid (1979-80). Si intensifica negli anni '80 il ciclo degli omaggi ai proto fotografi in A Hyppolite Bayard gran positivo. Il punto trasparente ('81), Cameron Obscura ('82), Hommage a Niépce ('83), Niépce et Poitevin ('83), Marey/Eakins. L'uomo scomposto ('83). Intanto si infittiscono i riconoscimenti internazionali, le personali (come nell'84 Corps et Thorax e Il volto inciso, nell'86 Obscura la natura riflessa e Autoanatomie, nel '91 Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico), la partecipazione a numerose collettive (ultima Modena per la fotografia, 1995-'96, in cui sono presentate le più recenti sperimentazioni, Sconosciuti, ritratti oscuri in cerca di identità).

"LA MATERIA CREA L'IMMAGINE ". In questo tragitto Gioii esplora, fino a consumarli, tutti gli stimoli che un dato spunto può fornire alla sua immaginazione. Per poi abbandonarli e riprenderli e variarli anche a distanza di anni, componendo ogni volta una serie. L'autonomia delle singole immagini si può integrare in un'opera unitaria scandita in sequenze di interpretazioni di uno stesso tema, frammenti che rimandano in una dimensione temporale oltre che spaziale; non a caso egli rivisita la storia della rappresentazione del movimento rievocando la cronofotografia ottocentesca e si confronta spesso con la struttura del polittico. Il suo discorso si intesse su pochi temi ricorrenti, il volto, il corpo, la natura morta, ripresi e strutturati con la medesima intenzionalità dalle cose che lo circondano o dalle fotografie antiche.

Questa iconografia si impone come presenza, attraverso un'altrettanto ricorrente metodologia di controllo e costruzione delle immagini, scandita in una miriade di articolazioni. Gioii spezza e ricompone. Frammenta e cela. Rivela e nasconde sempre qualcosa, dissimula e insieme esibisce sia l'oggetto sia il lavoro meccanico-manuale, la progettualità dell'impianto compositivo e i fantasmi di fotografie antiche, di corpi in pezzi, di autoritratti; immagini riflesse e ambigue, autobiografie celate dal travestimento trasparente della citazione di modelli archetipici della fotografia o dal filtro di materiali industriali o organici - artificio e natura - in un impianto compositivo di calibrata complessità.

I procedimenti tecnici adottati sono sempre diversi e accuratamente studiati, variati all'infinito sulla base di un'impostazione i cui parametri più frequenti sono la ripresa col foro stenopeico e l'elaborazione sperimentale in camera oscura. Gioii procede dal fondo, cioè dal supporto sensibile (che

mascherature, gelatine, filtri, sete, e poi proiettandovi l'immagine che si incastra e si fonde in questa inquadratura.

Non è una tecnica mista ma una lunga preparazione che culmina nel gesto finale della proiezione di luce da cui emerge tutta insieme l'immagine: un travaso e una trasmigrazione di forme tra materie, colori, tecniche.

Così i volti, le atmosfere, le nature morte, i nudi, il corpo in pezzi, il suo stesso viso sembrano emergere da abissi: dalla materia opaca granulosa che le smangia ai bordi e dalla frammentazione sovrapposizione ripetizione di immagini in scale diverse. Alle vibrazioni della materia-colore, si integrano pennellate (fatte non di colore-pigmento ma di liquidi sensibili), segni, colori, luci, cancellazioni, sovrapposizioni; una struttura geometrica di spazi incastonati l'uno nell'altro, di stacchi e riprese, evidenzia il contrasto tra la fragilità evanescente di forme sfaldate e la nitidezza e gli incastri di linee e di limpidi tasselli cromatici. E' un impianto razionale e meditato, che coordina istintivamente il gesto evocatore di materia alla messa a punto di spazi e punti di luce, creando la suggestione di un passaggio di queste immagini attraverso una ininterrotta temporalità. Le opere riassorbono e emettono un tempo soggettivizzato, metafora da un lato delle intermittenze della storia e dall'altro del divenire stesso dell'immagine nell'atto della sua formazione. Tanto che le composizioni di Gioli inducono chi guarda ad una esplorazione lenta, coinvolta, a diversi livelli possibili di lettura. Ci si può immaginare di entrare con lo sguardo in queste opere come se fossero delle installazioni tridimensionali, organizzate in improponibili prospettive e abitate dai fantasmi di antichi fotografi o dai segni intemporalmente di una natura fossilizzata.

Le opere di Gioli sono progettate e controllate con un atteggiamento mentale da pittore; i suoi soggetti sono sempre messi in posa, in modo antiillusionistico, come modelli, preesistenze che l'artista utilizza in nuove forme di rappresentazione. E da pittore è anche il suo considerare la materia, cercata e trovata anche nell'immaterialità del processo chimico.

"La materia crea l'immagine (...) dentro la materia ci sta l'immagine, basta tirarla fuori", egli afferma.

Materia è il buio della camera oscura in cui la mano e l'istinto tracciano a tentoni gesti e segni sulla superficie sensibile. Materia è la luce che rivela la forma di queste manipolazioni. Materia è anche quella di cui sono fatti i suoi fori stenopeici; il pane, la mano, la conchiglia, il bottone scompongono, moltiplicano, oscurano, vignettano, sfrangiano l'immagine, vi incorporano la propria fisicità. Di materia elastica sembrano fatti i fotofinish. Materia spessa e sfaldata diventano le immagini dei profotografi, ruderi che si metamorfosano in materia organica, tornano alla natura; alludendo o rimandando alla dialettica tra dimensione naturale-artificiale modellata su quella manuale-meccanica.

della fotografia come se fosse un pigmento pittorico. Utilizza la materia vischiosa, il concentrato chimico interno al dispositivo, in modo anomalo; il residuo diventa elemento creativo, così come la macchina si trasforma in meccanismo, la storia in memoria, il caso in immaginazione, l'errore in spunto formale. In palese analogia, tutto ciò, con altre pratiche dell'arte contemporanea, dall'assemblage, al New Dada, alla Funk Art, alla Videoarte.

"Qualche volta preparo dei fondi, faccio delle Polaroid scariche, tradendo il gesto ortodosso di usare questo materiale (...) - racconta Gioli - e non butto via tutto ciò che gli altri buttano via di questa materia viva: gli strati che escono, il liquido, la parte raccogliatrice del materiale. Questo ti fa capire il gesto che hai compiuto: questo spogliare, curiosare continuamente sui supporti, ti porta a una rivelazione affascinante (...) è sempre la materia protagonista. E il gesto: la scelta della carta, il fondo (...) La materia muta la stessa immagine".

Ancora una volta l'oggetto rappresentato rimanda al processo della rappresentazione, che si manifesta insieme come punto di partenza e di arrivo, come veicolo di implicazioni emotive che appaiono lentamente districarsi da un magma caotico verso un impossibile ordine: il caos della memoria e della materia, il caos dell'esperienza e l'esperienza del caos.

E' un richiamo alla soggettività del sentire, vedere, comunicare, in cui si allenta e si modifica in mille rivoli il rapporto documentario fotografia-realtà. Come è stato notato, il discorso di Gioli "investe il problema stesso della natura dell'immagine fotografica mettendone in evidenza la sostanziale ambiguità: da un lato il fatto di essere raffigurazione di una qualche realtà, dall'altro di essere una interpretazione". L'impulso all'appropriazione e alla restituzione delle immagini si fonde, in una sorta di contraddittoria complicità, con il desiderio di perdersi nelle immagini, di giungere all'inclusione e all'identificazione, fino

a non distinguere più le dimensioni del soggettivo e dell'oggettivo. Per questo l'incremento di visibilità e di conoscenza del mondo inaugurato dagli inventori della fotografia si rivela drammaticamente nelle opere di Gioli come evocazione di una presenza allusiva e lontana, sgranata, sbiadita, come un passaggio intravisto e inafferrabile al fondo della lucidità inquietante della formalizzazione geometrica. Una visibilità che Gioli sembra considerare lontana, non più percepibile nella complessità di strutture visive del contemporaneo, se non per transiti, per spietati e opachi frammenti.

"Paolo Gioli. Fotografie, Dipinti, Grafica, Film", Roma 1996  
Catalogo ART&, Arti Grafiche Friulane